

Die ‚huzulische Sezession‘ als Phänomen eines regionalen Stils in der Musikkultur Galiziens

Anfang des 20. Jahrhunderts führte die Suche nach einer neuen Phase der Entwicklung von Kunsttraditionen, unter ihnen in Form spätromantischer und postromantischer Transformationen, zu einem neuen Leben alter Meisterwerke. In den Ausdrucksformen früherer Epochen erschienen plötzlich ganz aktuelle inhaltliche und ästhetische unausgesprochene Aspekte, was zur Entstehung einer Reihe von fortschrittlichen Stilrichtungen führte. Unter ihnen nimmt die ‚Moderne‘ eine besondere Stelle ein, eine recht umstrittene, zwischen Originalität und Banalität pendelnde künstlerische Stilrichtung der ‚geheimnisvollen‘ Periode des *fin de siècle*. Unter den zahlreichen künstlerischen Stilen und Stilrichtungen findet man kaum eine ausdrucksvollere Ausprägung nicht nur allgemeiner nationalen Besonderheiten, sondern auch regionaler Eigenheiten, wie in der ‚Moderne‘. Der Name leitet sich vom Französischen *moderne* her; bald erhielt diese Stilrichtung in jeder Sprache, in jeder Region eine eigene Bezeichnung, in Belgien und Frankreich – *L'art nouveau* (neue Kunst), in Deutschland – *Jugendstil*, in Italien – *Stile floreale* (Blumenstil), in Großbritannien – *Modern style*, in den Vereinigten Staaten – *Tiffany Art* (Tiffany-Stil), in Österreich und in der Ukraine – *Secession* (auch *Sezession*, zu Deutsch ‚Abspaltung‘, ‚Absonderung‘, ‚Trennung‘). Dieser Stil erschien als eine gewisse Verkörperung der globalen künstlerischen Bestrebungen der Jahrhundertwende. In ihrem Manifest wünschten die Künstler – als Vertreter der neuen modernistischen Strömungen – eine Synthese aller Künste zu ermitteln, dabei gleichzeitig in der zeitgenössischen Kunst den Konservatismus der Regeln akademischer Manier zu brechen. Der Begriff des Stils schlechthin wird zum dominanten Kern in den künstlerischen Bestrebungen einer neuen Art von Ausdruckskraft; sie konzentriert sich auf die ästhetische Komponente, auf die Umwandlung „des üblichen Standards der Stile“, ¹ auf das unwiederholbare Gefühl, „das Alte neu zu erleben“. Als Quintessenz des künstlerischen Universums erscheinen die Natur und ihre Pflanzen, deren Linien so schöne Ornamente bilden und als ein ideales Muster dienen können. Das Prinzip der Ornamentik als unentbehrliches Zeichen

Im Folgenden wird für ukrainische Personen, Bezeichnungen und geografische Namen in eckigen Klammern die Transliteration des kyrillischen Alphabets nach ISO 9 ins Lateinische dazu gestellt.

¹ Дмитро П. Крвавич, Володимир А. Овсійчук, Світлана О. Черепанова [Dmitro Krvavič, Volodimir Ovsijčuk, Svitlana Čerepanova], *Українське мистецтво* [Ukrains'ke mistectvo] (Ukrainische Kunst), у 3ч., ч. 3 (in 3 Bänden, Bd. 3), Львів: Світ 2005 [L'viv: Svît 2005].

jeder Komposition – egal, ob in der Architektur, ob in der Malerei, ob in der Musik – ist von besonderer Bedeutung und dient als Hauptfaktor künstlerischer Ausdruckskraft: Der spezifische ausdrucksvolle ‚Rhythmus‘ der Linien, die miteinander kapriziös und phantasievoll verflochten sind, interagiert direkt mit der emotionalen und symbolischen Bedeutung der wichtigsten Gestalten der Kunst der Moderne.

Der neue stilistische Trend hatte auch auf künstlerische Bereiche Galiziens Auswirkungen. Diese Region nahm die österreichische/Wiener *Secession* ganz natürlich an, besonders aufgrund der gut etablierten und engen Verbindungen mit dem westeuropäischen Kulturraum. In Lemberg/ L'viv, das im frühen 20. Jahrhundert noch ein Teil der österreichisch-ungarischen Monarchie war, wurden die neuen künstlerischen Ideen auf der Grundlage der *Secession* in ihrer Wiener Gestalt – mit ihren typischen Formen, ihrer Koloristik und Ornamentik – aufgegriffen. Die Wiener *Secession* fand ihren unbestritten ersten Niederschlag in der Architektur Lembergs (wie auch vieler anderer Städte von Galizien). Die meisten Gebäude sind durch die Stilistik der Wiener *Secession* gekennzeichnet, mit ihrem inhärenten Wert auf dekorativen Ornamenten und Komponenten des künstlerischen Stoffes. Doch neben den der Wiener *Secession* eigenen gemeinsamen Zügen stellt die Lemberger Architektur noch eine viel breitere Palette von anderen Einflüssen dieser Art dar. Man könnte sie metaphorisch in zwei Gruppen klassifizieren: in eine stilisierende Gruppe und in eine rationale Gruppe. Während die letztere Gruppe die „inhärenten Merkmale des künftigen funktionalen Konstruktivismus“ repräsentiert,² erobert die Stilisierungsgruppe im Rahmen der *Secession* einen viel breiteren Raum und ist durch eine starke Fantasie charakterisiert. Wichtig für diese Stilisierungsgruppe scheint eine Synthese von bestimmten Komponenten: Oft stehen sie in ihrer Thematik und ihren Kunstmitteln, in den Kunstauffassungen, im Ausdruckssystem usw. anderen Stilrichtungen nahe. Manche bemerkenswerte Werke der Moderne haben verwandte Ziele und Formen zum Impressionismus (in der Malerei und Musik), Neoklassizismus (in der Architektur und in der Musik), Neofolklorismus (eine besonders wichtige Stilrichtung in allen Kunstarten für die ‚huzulische Sezession‘), manchmal gar zum Expressionismus (im Theater und in der Musik).

Um die Triebfedern für diese zweckmäßig als ‚huzulische³ Sezession‘ zu bezeichnende besondere Stilausprägung der Sezession richtig darzustellen,

² Ebd.

³ Ihre Bezeichnung bekam die besprochene künstlerische Stilrichtung nach der ukrainischen ethnischen Gruppe der *Huzulen*. Die Huzulen sind ein halbnomadisch lebendes ruthenisches Bergvolk in den Karpaten. Als ostslawische Volksgruppe werden sie heute zumeist als Teil des ukrainischen Volkes betrachtet. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts waren die Huzulen im unwegsamen Hochgebirge der Karpaten von allen Entwicklungen der Zeitgeschichte abgeschnitten und lebten nach ihren eigenen Gesetzen und Bräuchen. So gibt es auch nach über 100

sollte man begreifen, wann, in welcher Periode sie in Lemberg verbreitet wurde. Es war eine Zeit, als jede nationale Gemeinschaft in dieser Stadt, vor allem die polnischen und ukrainischen Künstler, versuchte, ihren unabhängigen Staat zu schaffen und sich in diesem Prozess der Rolle der nationalen künstlerischen Traditionen und der Folklore bewusst wurde. Die Sezession mit ihrer Bewunderung der Elemente des Alltags, wie sie sich unter ethnografischem nationalem Aspekt äußerten, entsprach diesen Zielen am besten. Dafür erwies sich die oben erwähnte Hinwendung zur Natur mit ihrem Reichtum an Ornamenten als sehr relevant, genauso wie der Wunsch, eine neue künstlerische Bedeutung vergangener Kunstepochen zu transformieren. Daher wurden die sozialen und historischen Eigenheiten der ‚huzulischen Sezession‘ eng mit der Herausbildung des nationalen Bewusstseins verbunden, fanden ihren Ausdruck in dem Bemühen galizischer Künstler, die regionale Folklore neu zu überdenken. Ihr Bestreben richtete sich darauf, den archaischen mentalen Codex, der in der Volkskunst eingebettet ist, zu modernisieren.

In Lemberg, im kulturellen und künstlerischen Zentrum von Galizien, hatte die Sezession „moderne nationale Merkmale gewonnen“⁴ und bezog Motive der Volkskunst in die professionellen Artefakte ein. Die Begeisterung für den Schatz der Volkskunst war zum Teil eine Antwort auf die totalen Urbanisierungsprozesse in Europa und ist gewissermaßen als eine ‚Flucht vor der städtischen Zivilisation‘ zu interpretieren, was sich auch in der ‚Anziehungskraft der Natur‘ äußert.⁵ Die Themata ‚Schönheit der Natur‘ bzw. ‚Flora und Fauna‘ spielten seit eh und je in mehreren Sphären der angewandten Volkskunst und des Handwerks, in der Keramik und in der Stickerei nationaler Trachten eine bedeutende Rolle, und so konnten sie auch die professionelle Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts beeinflussen. Die Stilisierung der ukrainischen Volkskunst (zuerst in der Architektur, und dann in der Malerei und im dekorativen Bereich) hat im Einklang mit der Sezessionsästhetik eine neue Art eines ostgalizischen Stils geschaffen, mit einem Fokus auf die regionale Folklore, vor allem auf die Folklore der ethnischen Gruppen der

Jahren moderner Zivilisation noch immer Huzulen, die nach alter Sitte irgendwo für sich alleine im Einklang mit der Natur leben. Ihre Bräuche und Sitten sind sehr malerisch, wie auch ihre angewandte Kunst und Musik von großer Originalität gekennzeichnet sind. Dadurch bewahrten sie bis heute ihre ethnische Kulturtradition. Ihr kulturelles Zentrum befindet sich in Kolomyja [Kolomiâ] – einem Städtchen im Zentrum des Karpatenlandes, mit der charakteristischen huzulischen Folklore in allen kulturellen Sphären: in Architektur, angewandter Kunst, Malerei, Musik usw.

⁴ Ebd. (wie Anm. 1), S. 174.

⁵ Юрій Бірюльов [Ůrij Bîrŭl'ov], *Мистецтво львівської сецесії* [Mistectvo l'vivskoï secesii] (Die Kunst der L'viver Sezession), Львів: Центр Європи 2005 [L'viv: Centr Êvropi 2005], S. 9–10.

Bojken⁶ und Huzulen, weshalb man diesen Stil eben als ‚huzulische Sezession‘ klassifizieren kann.⁷

Die künstlerische Ästhetik dieser spezifischen Sezession, deren Besonderheiten in den Werken vieler ukrainischer und polnischer Lemberger Künstler festzustellen ist, widerspiegelt ausdrucksvoll die sozialen und ethnischen Besonderheiten der Region. Die ‚huzulische Sezession‘ hatte auf alle Künste Auswirkungen: auf die Architektur (Iwan Lewyns’kyj [Ivan Levins’kij], Tadeusz Obminski [Tadeusz Obmiński], Oleksandr Luschpyns’kyj [Oleksandr Lušpyns’kij], Vassyl Nahirnyj [Vasil Nagirnij]), die Malerei (Modest Sosenko [Modest Sosenko], Iwan Severyn [Ivan Severin], Kazimierz Sichulski [Kazimierz Sichulski], Olena Kultschyts’ka [Olena Kulčič’ka], Oleksa Nowakiws’kyj [Oleksa Novakivs’kij], Petro Cholodnyj [Petro Holodnij]), die Skulptur (Luna Dreksler [Luna Dreksler], Wassyl Lysyk [Vasil Lisik], Stanislaw Roman Lewandowski [Stanisław Roman Lewandowski], Serhij Lytwynenko [Sergij Litvinenko]) und den dekorativen Bereich der angewandten Kunst.

Die Traditionen der Volksarchitektur (der Bojken und der Huzulen) werden Anfang des 20. Jahrhunderts aktiv in die Sezessionsarchitektur der Stadt Lemberg einbezogen. Sie ist durch das dekorative Ornament geprägt, ein wichtiges Kennzeichen der ‚huzulischen Sezession‘. Damit wird die „Wiederbelebung der Prinzipien des Kunsthandwerkes der Bauern“ unterstützt.⁸ Der bereits oben genannte Bildhauer Lewandowski erklärte, dass „unser Handwerk und Gewerbe auf der lokalen galizischen Kunst basieren sollte, vor allem auf der Kunst der Ruthenen-Huzulen“.⁹ In der Architektur sind die Ornamente entweder in den verschiedenen benutzten Arbeitsvorgängen und Stoffen (Gießen, Holzschnitzen, Stein, Metall) oder grafisch in Farbformen (das Fliesen, die Majolika, die Malerei) realisiert. In der Malerei konzentrieren sich die Ornamente auf kleine Details und in Prinzipien der Zusammensetzung als Ganzes. Die Gemälde der ‚huzulischen Sezession‘ vertreten die inhärente, für die modernistische Malerei beispielsweise von Gustav Klimt eigene Art und Weise der Modellierung des Musters, was bedeutet, dass der Künstler „eine ideale Ebene schafft, die der körperlichen Form entgegengesetzt ist“.¹⁰ So erhielt die symbolische Natur der schönen Künste eine neue Palette von Ausdrucksmitteln und Methoden für die Realisierung der künstlerischen Ideen. Die Suche nach neuen Wegen der Kunst wurde für die Vertreter des Sezessionsstils (einschließlich für die der ‚huzulischen Sezession‘) die dominierende Tendenz, weil, wie sich der österreichische

⁶ Die Bojken sind eine weitere westukrainische ethnische Untergruppe, welche im Unterschied zu den Huzulen mehr ihre ukrainische Identität bewahrte.

⁷ Birûlov (wie Anm. 5).

⁸ Ebd., S. 29.

⁹ Ebd.

¹⁰ Gabriele Fahr-Becker, *Jugendstil*, Köln 1996. Russ. Ausgabe: Габриеле Фар-Беккер [Gabriele Far-Bekker], *Искусство модерна* [Iskusstvo moderna], Köln 2000, S. 340.

Architekt Otto Wagner äußerte, das, was aus modernen Ideen geboren wurde, unsere Ansichten transportiert; insofern sind sie nie Nachbildungen oder Imitationen alter Modelle.¹¹

Die ‚huzulische Sezession‘ bildete sich auf der Grundlage der langen Tradition ukrainischer Volkskunst heraus und bewirkte am Anfang des 20. Jahrhunderts eine auffallend neue Kunst in Ostgalizien. Auch in der Musikkultur, insbesondere Lembergs, sind bald zahlreiche Sezessionseinflüsse festzustellen, obwohl dieser Prozess hier mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung geschah. Während in der Architektur solche Einflüsse deutlich in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts zu erfassen sind, äußern sich sezessionistische Tendenzen in der Musik erst seit dem zweiten Jahrzehnt.

Luba Kyyanovska betont: „Unter den bekannten westukrainischen Komponisten, welche die Elemente des Sezessionsstils in ihrer Musik in gewissem Maß ausnutzten, demonstrierte jeder von ihnen – Wassyl Barwinskyj [Vasil’ Barvins’kij], Stanislaw Ludkewytsch [Stanislav Lûdkevič], Nestor Nyshankiowskyj [Nestor Nižankivs’kij], Mykola Kolessa [Mikola Kolessa] und andere – ein eigenes originelles künstlerisches Gesicht. Den stärksten Einfluss der Sezession im Schaffen galizischer Musiker bemerkt man in den Klavier- und Vokalwerken von Wassyl Barwinskyj, auch teilweise in der Klavier- und Vokalmusik von Nestor Nyshankiowskyj, weniger in den Klavier- und Vokalstücken von Stanislaw Ludkewytsch und in den Klavierminiaturen des jungen Modernisten der 1930er Jahre, Mykola Kolessa.“¹²

Dieselbe Autorin hebt die besondere Bedeutung der s.g. ‚Prager Schule der Lemberger Komponisten‘ (zu der u. a. Barvins’kij, Nižankivs’kij, Kolessa gehörten) bei der Einführung der neuen ästhetischen westeuropäischen Strömungen und Tendenzen in die ukrainische professionelle Musik hervor.

Zur oben genannten Beobachtung mögen nur noch zwei Hinzufügungen gemacht werden: Erstens, nicht nur ukrainische, sondern auch polnische Komponisten können in dieser Namensreihe erwähnt werden; zweitens, der Einfluss dieser Stilrichtung war so bedeutend, dass man noch in den 1950er Jahren ihre eigenartige rhythmische und Fakturornamentik in manchen Werken von Lemberger Komponisten feststellen kann.

Obwohl man im Oeuvre galizischer Komponisten (am häufigsten in der Klaviermusik, aber auch in den Kammermusikgattungen) mehrere Werke der Sezessionsrichtung finden kann (Luba Kyyanovska hatte in der genannten Abhandlung solche analysiert), so sollen in vorliegendem Artikel zwei besondere Beispiele herausgegriffen werden. Sie wurden deshalb ausgewählt, weil sie erstens gerade die ‚huzulische Sezession‘ betonen und nicht

¹¹ Ebd., S. 358.

¹² Lyubov Kyyanovska, „Der Sezessionsstil in der ukrainischen Musik Galiziens in den 10er–30er Jahren des 20. Jahrhunderts“, in: *Lithuanian Musicology* 16 (Vilnius 2015), S. 69–82, hier: S. 69.

nur allgemein die europäische Sezession im Schaffen galizischer Komponisten verkörpern; und zweitens: Ein Beispiel stammt aus den 1950er Jahren und bestätigt die Hypothese von der längeren Bedeutung der ‚huzulischen Sezession‘ in Galizien auch noch in der frühen sowjetischen Periode.

Das erste Beispiel betrifft das Klavierstück *Kolomyjka* [*Kolomijka*] von Nestor Nižankivs'kij (1893–1940). Wie oben erwähnt, gehörte er zur s.g. „Prager Schule“ Lemberger Komponisten, die in den 1920er/ 1930er Jahren am Prager Konservatorium bei Vitězslav Novák studierten. Vor Prag studierte Nižankivs'kij noch in Wien bei Joseph Marx.¹³ Er interessierte sich von früher Jugend an für die karpatische Folklore und wollte die huzulischen Volksweisen durch eine moderne Interpretation in die gegenwärtige professionelle Kunst einführen. Diese ambitionierten Pläne realisierte er das erste Mal in der 1923 in Wien geschriebenen *Kolomyjka* fis-Moll.

Eigentlich stellte schon diese eigenartige Gattung der Volksmusik, bzw. diese synthetische Komposition, in der Gesang, Tanz und instrumentale Begleitung (die meistens aus drei Instrumenten besteht: einer s.g. Volksgeige, der *skrypka*, einem Volkscello, der s.g. *basolâ*, und einer Zimbel *cimbali*, deshalb auch ‚Dreifachmusik‘ [ukrain. *troïsta muziki*] genannt) zu einer Einheit verschmolzen sind, ein dankbares Objekt für solche kompositorischen Experimente dar, besonders für die ‚kapriziöse‘ Sezessionsornamentik. Die *Kolomyjka* basiert auf einer Struktur aus zwei Zeilen; jede Zeile umfasst 14 Silben, nach der achten Silbe gibt es immer eine charakteristische Zäsur, was zu einer gewissen Expressivität und Schärfe in der rhythmischen Struktur führt. Die *Kolomyjka* ist auch mit einer besonderen Tonart verbunden, die in der Musiktheorie als ‚huzulische Tonart‘ bezeichnet wird. Im Stück von Nižankivs'kij ist sie folgendermaßen strukturiert:

fis – gis – a – his – cis – dis – e,

also eine fis-Moll Tonart mit der erhöhten vierten und sechsten Stufe, was ziemlich ‚barbarisch‘ klingt.

Diese eigenartige Melodie (bezüglich der für die europäische klassische Musik untypischen Tonart und des scharfen synkopierten kapriziösen Rhythmus) wurde zusätzlich noch chromatisch koloriert und mit Elementen der melodischen Moll-Tonleiter erweitert.

Im Großen und Ganzen also bewahrt der Komponist die wichtigsten charakteristischen Merkmale der Volksmusikgattung, vor allem die Tonart, den Rhythmus und die Struktur. Nižankivs'kij strebte aber in seinem Klavierstück keinesfalls eine ethnografische Genauigkeit an. Ganz im Gegenteil: Die

¹³ Юрій Булка [Ūrij Bulka], *Нестор Нижанківський* [Nestor Nižankivs'kij], Львів: Вид-во М.П. Коць 1997 [L'viv: Verlag M. P. Koc' 1997].

eigenartige Volksweise, der scharfe synkopierte Rhythmus dienten ihm als Anreiz für die eigene Fantasie und Einbildungskraft. Die ‚huzulische Tonart‘ erlaubte, ziemlich ungewöhnliche chromatische dissonante Akkorde zu betonen und eine scharf klingende harmonische Reihenfolge frei einzuführen.

Eine besonders wichtige Rolle in der ästhetischen Gestaltung des Klavierwerks spielen die dichte, reich ornamentierte Faktur und die zahlreichen chromatischen Kontrapunkte, die die melodische Linie eigenwillig umgeben und eine ausdrucksvolle Anspielung auf die dekorativen Elemente in der Architektur oder der bildenden Kunst des Stiles der ‚huzulischen Sezession‘ machen. Auch der kapriziöse irreguläre Rhythmus bildet im Fall der *Kolomyjka* mit ihrer spezifischen regional-ethnografischen Schattierung einen sinnlichen Effekt, wie er dem Sezessionsstil eigen ist.

Die variierte Präsentation des Hauptthemas der *Kolomyjka* bildet sich zwar folgerichtig heraus, aber an einem gewissen Punkt wird das durch den zurückhaltenderen und erweiterten mittleren Teil unterbrochen; dann kehrt wieder das Hauptthema zurück. In der Reprise entwickelt sich die *Kolomyjka*-Weise noch schneller und ‚barbarischer‘, was dem traditionellen Tanz inhärent ist. Seine expressive Pulsation wird noch durch ornamentale Figuren in hohem Register vermehrt, bis zur Schlusskulmination.

Das Klavierstück *Kolomyjka* von Nestor Nižankivs’kij gab einen Impuls zu weiteren modernen Transformationen von Volksweisen und Gattungen im Schaffen ukrainischer (meistens galizischer und bukowinischer) Komponisten. Fast die gesamte oben genannte ‚Prager Schule‘ experimentierte auf eigene Weise mit der huzulischen ethnoregionalen Musikkultur.

Als ein weiteres Beispiel für die Ästhetik der ‚huzulischen Sezession‘ sei das Klavierstück *Der Nachhall von Verchovyna*¹⁴ [ukrain. *Gomîn Verhovini*] von einem galizischen Komponisten der Nachkriegsperiode, Anatolij Kos-Anatol’skij (1909–1983), herangezogen. Die Komposition schuf der Tonsetzer 1954.¹⁵

Es könnte scheinen, dass in der Nachkriegszeit der Stil der Sezession als ganz altmodisch empfunden werden würde. Allerdings sollte man berücksichtigen, in welcher Gesellschaft Kos-Anatol’skij lebte und wirkte: In den Regionen Bukowina, Transkarpatien und Galizien, damit auch in Lemberg/L’viv, hatte nun die sowjetische Armee die Macht ergriffen und ein kommunistisches Regime errichtet.

¹⁴ Die Verchovyna [Verhovina] ist ein Territorium in den ukrainischen Waldkarpaten, mit dichten Wäldern und ausgedehnten Wiesen.

¹⁵ Тарас Дубровний [Taras Dubrovnij], *Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби* [Das Klavierschaffen von Anatolij Kos-Anatol’skij in der Projektion auf den Stil seiner Zeit], Львів: НТШ 2007 [L’viv: NTŠ 2007].

Jede kühne Idee, jede Innovation in der Kultur wurde nun durch die herrschende Ideologie negatiuiert. Daher war die Verwendung von ästhetischen Prinzipien aus der Vorkriegszeit vielleicht der einzige Weg, um der Ideologie des ‚sozialistischen Realismus‘ zu widerstehen. Diesen Weg beschritt auch Kos-Anatol'skij, indem er die der Sezession eigene Eleganz und Schönheit heraushob. Huzulische volkstümliche Elemente verliehen seinen Werken einen deutlich nationalen Charakter. In diesem Sinne ist auch das Stück *Der Nachhall von Verchovyna* konzipiert.

Wiederum bilden die dynamischen pulsierenden Motive der *Kolomyjka* die wichtigsten thematischen Elemente des Stückes. Der Komponist folgt den traditionellen Prinzipien dieser Gattung regionaler Volksmusik (mit der charakteristischen rhythmischen Zäsur nach dem achten Takt, dem Metrum, der Stützung der Melodie auf der rhythmischen Organisation der Bassbegleitung). Schon die ersten Akkorde sind mit einem figurativen Gewebe kombiniert; diese Faktur imitiert die bunten Klänge der Zimbel, des ukrainischen nationalen Musikinstrumentes, das, wie oben bereits beschrieben, zur s.g. ‚Dreifachmusik‘ gehört und in der huzulischen Region besonders verbreitet ist. Doch wirken die volkstümlichen Klänge nicht ‚billig imitiert‘, sondern stehen für ornamentalen Reichtum und Expressivität.

Die ornamentale Figuration ist eng mit der melodischen Linie verknüpft, sie entwickelt sich improvisatorisch frei und fantasievoll. Eine wichtige Rolle spielen konventionell stilisierte und die Natur nachahmende Motive, was seine Parallelen in den illustrativen Techniken des Sezessionsstils besonders in der Literatur und Malerei wie auch in den Kunsthandwerken hat. Kos-Anatol'skij ahmt die für die huzulische Musikfolklore typische Improvisation nach. Diesen Effekt erreicht er durch reich arpeggierte Passagen in der linken Hand. Die effektvolle Virtuosität des musikalischen Vortrags, sein Reichtum und die sorgfältig ausgeschriebenen Details machten dieses Stück zu einem der beliebtesten im Repertoire ukrainischer, meistens L'viv'er Pianisten.

Ein weiteres, für die Sezessionsästhetik typisches Prinzip zeigt sich in der Gegensätzlichkeit zwischen den einzelnen Teilen der dreiteiligen Reprisesform des Werkes. Der mittlere Abschnitt des *Nachhalls von Verchovyna* ist durch elegische und nachdenkliche emotionelle Schattierungen charakterisiert und hebt sich damit von den heftigen, virtuos en äußeren Teilen deutlich ab. Er verkörpert das ausdrucksvolle Moment des unerwarteten Nachdenkens inmitten der prachtvollen Natur. Eine solche Gestaltung ist in den Gemälden der galizischen Künstler der Sezessionsperiode ebenfalls üblich.

Die ‚huzulische Sezession‘ ist zu einem der wichtigsten und interessantesten Leistungen in allen Formen der galizischen und bukowinischen

Kunst geworden. Im Schaffen der L'viv'er Komponisten war diese Stilrichtung sehr vielfältig und originell. Sie verband zwei ästhetisch-weltanschauliche Hauptziele: die Integration auf eine natürliche Weise in den europäischen künstlerischen Kontext und zugleich die Bewahrung der Einzigartigkeit der regionalen Tradition. Daher behält in der sowjetischen Zeit der Sezessionsstil in der galizischen Musik seine Relevanz, als eine gewisse Art latenter Form der Opposition gegen die Ideologie des sozialistischen Realismus.

Literaturnachweise:

1. Бірюльов, Юрій [Bîrûl'ov, Ūrîj], *Мистецтво львівської сецесії* [Mistectvo l'vivskoï secesii] (Die Kunst der L'viv'er Sezession), Львів: Центр Європи 2005 [L'viv: Centr Êvropi 2005], S. 9–10.
2. Булка, Юрій [Bulka, Ūrîj], *Нестор Нижанківський* [Nestor Nižankivs'kij], Львів: Вид-во М.П. Коць 1997 [L'viv: Verlag M. P. Koc' 1997].
3. Дубровний, Тарас [Dubrovnîj, Taras], *Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби* [Fortepianna tvorčist' Anatoliâ Kos-Anatols'kogo v proekcii stilû dobi] (Das Klavierschaffen von Anatolij Kos-Anatol'skij in der Projektion auf den Stil seiner Zeit), Львів: НТШ 2007 [L'viv: NTŠ 2007].
4. Fahr-Becker, Gabriele, *Jugendstil*, Köln 1996. Russ. Ausgabe: Фар-Беккер, Габриеле [Far-Bekker, Gabriele], *Искусство модерна* [Iskusstva moderna], Köln 2000.
5. Kyyanovska, Lyubov, „Der Sezessionsstil in der ukrainischen Musik Galiziens in den 10er–30er Jahren des 20. Jahrhunderts“, in: *Lithuanian Musicology* 16 (Vilnius 2015), S. 69–82.
6. Крвавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. [Krvavič, Dmitro, Ovsijčuk Volodimir, Čerepanova Svîtlana], *Українське мистецтво* [Ukraïns'ke mistectvo] (Ukrainische Kunst), у 3ч., ч. 3 (in 3 Bänden, Bd. 3), Львів: Світ 2005 [L'viv: Svît 2005].

